



Aalborg Universitet

AALBORG UNIVERSITY
DENMARK

Sprog som musikalsk notation

en undersøgelse af verbal notation og dens forudsætninger med særligt henblik på Stockhausens Aus den Sieben Tagen og Für kommende Zeiten

Bergstrøm-Nielsen, Carl

Publication date:
1998

Document Version
Også kaldet Forlagets PDF

[Link to publication from Aalborg University](#)

Citation for published version (APA):
Bergstrøm-Nielsen, C. (1998). *Sprog som musikalsk notation: en undersøgelse af verbal notation og dens forudsætninger med særligt henblik på Stockhausens Aus den Sieben Tagen og Für kommende Zeiten*. Aalborg Universitet. Col Legno Nr. 1

General rights

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal -

Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact us at vbn@aub.aau.dk providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

SPROG SOM MUSIKALSK NOTATION.

En undersøgelse af verbal notation og dens forudsætninger med særligt henblik på Stockhausens Aus den Sieben Tagen og Für kommende Zeiten.

af Carl Bergstrøm-Nielsen, Aalborg Universitet

Oprindeligt udgivet i Col Legno 1998, - musikalske studier fra Institut for Musik og Musikterapi og Nordjysk Musikkonservatorium (<http://www.musik.aau.dk/collegno/collegno.dk.html>)

Gennemset pdf-udgave, 2008.

INDHOLD:

INDLEDNING.....	3
Fluxus og Scratch Orchestra.	4
Verbal Anthology og Wolffs Prose Pieces.	5
Værker af Stockhausen før tekst-samlingerne.	6
EN ANALYSE AF SAMLINGERNE AUS DEN SIEBEN TAGEN OG FÜR KOMMENDE ZEITEN.....	8
GRADER AF FASTLÆGGELSE.....	23
KONKLUSION.	26
LITTERATUR:.....	28
NOTER:	33

INDLEDNING

Sproget er vores standard-medium for erkendelse og kommunikation. Til mere specialiseret brug har vi sommetider særlige systemer, fx. noder. Noderne har muliggjort en hurtig og effektiv nedskrivning af melodier og rytmer. Men ny og eksperimenterende musik kan handle mere om lyd, formning af lyd, processer i lyd, og her kan den overleverede skrift ligefrem stille sig på tværs for at få greb om tingen. Man må da akceptere den kreative situation at begynde forfra. For terapi, pædagogik og amatøraktivitet med musik må det være interessant og brugbart, at nogle komponister og kunstnergrupper har dyrket nye måder at notere musik på på et mere alment grundlag, sprogets.

Verbalt formulerede spilleregler er almindelige i den aktive musikterapiform, der især dyrkes på Aalborg Universitet, hvor terapeut og klient spiller improviseret musik sammen.

I ny musik efter 1945 er adskillige nye notationsformer blevet taget i brug. Brug af beskrivelse med ord er en af dem, og i nogle tilfælde er ord alene blevet brugt - dette skal særligt studeres her (1). Stockhausens samlinger er gode eksempler på, hvor varieret det kan gøres og egnede til et avanceret studium af, hvilke muligheder sproget byder på.

I det følgende tager jeg et overblik over historisk væsentlige former for verbal notation og går særligt ind på Stockhausens samlinger med en analyse, der omfatter alle stykkerne heri.

Ord som supplement til notationen i barok, wienerklassik og romantik.

Brug af ord til at supplere notationen med har udviklet sig lige siden barokken. I barokken bliver tempoangivelser almindelige, og de kobler tempobegrebet sammen med en form for affektlære. Tempoet skal fornemmes som passende til karakterer: glad (allegro), bredt (largo), hastigt (presto). Gennem praksis får betegnelserne et relativt fastlagt indhold. Senere optræder foredragsbetegnelser - udtryk som skal angive karakteren af bestemte steder. Hos Rameau ses betegnelserne "doux", "plus doux", "moins doux" og "très doux" i en sats for strygere - et andet eksempel indeholder "fort adoucissant" (forsøg på ordret oversættelse: i stærk grad blivende blødere). Hos Couperin kan man i cembalostykket "Le rossignol en amour" se den følgende kombination af tempo- og foredragsbetegnelse: "Lentement, et très tendrement quoy que mesuré"- "langsomt og meget inderligt, selvom det skal være i takt". (2) Foredragsbetegnelser må fornemmes og fortolkes af den udøvende. Beethoven kan fx. skrive *dolce*, *espressivo*, *molto espressivo*, *poco espressivo*, *leggieramente*, *semplice* eller *cantabile* (3).

I romantikken tager udviklingen fart imod det endnu friere poetiske. Foredragsbetegnelserne nuanceres, nye kommer til, og betegnelser der er specielle for det enkelte værk forekommer - fx er "très parfumé" nok ikke brugt uden for Scriabins 'Poème de l'Extase'. Det bliver almindeligt med individuelle titler til værker og satser, som vi kender det allerede fra Beethovens 'Pathétique', 'Sinfonia eroica' m.v. Mendelssohns 'Lieder ohne Worte' er en opfindsom titel, som antyder noget om instrumentalmusikkens selvstændiggørelse. Traditionen for individuelle titler lever i allerhøjeste grad videre i nutiden.

Ord kan også bruges til konkrete anvisninger, så at sige regibemærkninger der supplerer nodebilledet. Tidlige eksempler findes i Monteverdis 'Combattimento di Tancredi e Clorinda', hvor

der hos strygerne står: "Qui si lascia l'arco e si strappano le corde con due diti" - "Man skal undlade at bruge buen og man skal rive op i strengene med to fingre", dvs. det der senere er blevet kaldt Bartok-pizzicato (4). Et andet eksempel er fra det nævnte cembalostykke af Couperin, hvor det som kommentar til en trille-figur, hvis nodeværdier stadig formindskes, hedder: "augmentes par gradations imperceptibles" - "forøgede ved umærkelig fremadskriden".

De følgende angivelser er et uddrag fra Kaija Saariahos strygekvartet Nympheas fra 1987 (5). De er anbragt som overskrifter forskellige steder i værket, gældende for alle stemmerne samtidig. Isoleret set kunne hver af dem måske godt være forekommet hos Beethoven, men mængden af foredragsbetegnelser synes større end selv romantikere ville tage i brug: *sostenuto, poco rubato - con delicatezza - dolce con tenerezza - calmato - energico - poco rubato - vivace ma con calma - energetico, poco impetuoso - dolce - ferocissimo - lento, calmante - dolce, capriccioso - disperato - tenderly - feroce - furioso con tutta la forza - pesante, intenso - sostenuto - sempre dolce - con delicatezza, misterioso - sempre misterioso - subito leggiero, misterioso - espressivo, legatissimo - sempre con violenza, tumultoso - sempre energico con ultima forza.*

Tempoangivelserne og foredragsbetegnelserne med deres præg af affektlære samt de individuelle titler med baggrund i romantikkens æstetik er ting, der stadig med selvfølgelighed bruges i megen musik den dag idag. Verbale tilføjelser er blevet en fast del af nodeskriftens tradition.

Fluxus og Scratch Orchestra.

Disse grupperinger er bemærkelsesværdige for deres pionerindsats med konsekvent og udbredt brug af ord som notation. Det skete i tværkunstneriske sammenhænge, der imidlertid primært blev forstået ud fra begrebet musik.

LaMonte Young og George Brecht fra det amerikanske Fluxus-miljø skrev hver omkring 60-ernes begyndelse en længere samling af stykker med korte, verbale anvisninger. Brechts COMB MUSIC (COMB EVENT) hvis kompositionsår angives til 1959-62 (måske en angivelse, der skal forstås som gående på hele samlingen!), beskriver detaljeret, hvordan man skal lade en finger glide hen over tænderne af en kam (6). Mange af Youngs "Composition 1960"-stykker er flertydige nok til at kunne fortolkes som andet end musik, men titlen til samlingen "Composition 1960..." er altså valgt (7).

Inspirationen fra musikken kan have betydet en støtte til at tænke i strukturer og komme bort fra det anekdotiske. Nr. 10 (to Bob Morris) hedder således i sin helhed: "Draw a straight line and follow it" (8).

Scratch Orchestra var en engelsk musikbevægelse som var aktiv 1969-74. Ligesom Fluxus dyrkede man tværgående forbindelser mellem kunstarterne, men selvom orkesteret gav koncerter, spillede samværet en stor rolle her - såvel professionelle som amatører deltog. Hvor Fluxus indførte det hverdagsagtige som et æstetisk princip på scenen, udforskede Scratch Orchestra i høj grad de praktiske implikationer af kunstens åbning imod hverdagen. Samlingen "Nature Study Notes" indeholder "improvisation rites", aktiviteter med regler som samlede gruppen om noget fælles. Her

er et ex. fra Christopher Hobbs i sin helhed: "...watch what you are doing. Do nothing. /Occasionally, raise your head and watch someone./ If they raise their head and watch you,/play for a short time,/watching what you are doing, or/ raise your head and watch the person who is watching you. If someone is watching you,/play for a short time. /If no-one is watching you...". Dette eksempel kan siges at indeholde en interessant polyfon tænkemåde, og samlingen indeholder mange eksempler på sammenlignelige spil (9).

Stykkerne fra Fluxus og Scratch er ofte korte og antydende, men det er væsentligt at lægge mærke til, at det ikke altid er tilfældet. Lige fra 1959 kan man finde eksempler på udarbejdede spil. "Card Piece for voice" er således et udarbejdet spil som lader spillekort repræsentere bestemte former for lydfrembringelse mv. (10).

Verbal Anthology og Wolffs Prose Pieces.

Nogle af de mere udarbejdede tekst-stykker af komponister omkring Scratch Orchestra blev i 1972 samlet i antologien Verbal Anthology med 33 stykker af 5 komponister. De kan her fylde op til adskillige sider (11).

Allerede fra 1968, men først udgivet i 1974, er amerikaneren Chr. Wolffs 13 Prose Pieces (12). Wolff var i kontakt med Scratch Orchestra og boede i en periode i London. Stykkerne præges af Wolffs karakteristiske facon med at holde de spillende intensivt beskæftigede med detaljerede systemer, som ganske vist indeholder betydelig valgfrihed, men som kræver et omhyggeligt studium. Looking North som her vises i sin helhed, er et, endda moderat, eksempel. Det viser ligeledes Wolffs interesse for at de spillende aktivt forholder sig til hinanden og til omgivelserne:

Think of, imagine, devise, a pulse, any you choose, of any design.

When you hear a sound or see a movement or smell a smell or feel any sensation not seeming to emanate from yourself, whose location in time you can sense, and its occurrence coincides, at some point, with your pulse, make your pulse evident.

- (a) Express all coincidences.
- (b) Express only every tenth one.
- (c) Forget your pulse and play as closely as you can to every second, fifth, twentieth and single expression of pulse of one other player (this can be repeated as in a loop).
- (d) Play a very long, generally low pitched and quiet melody without particular reference to a pulse (once only).
- (e) At any point stop.

(f) At any point stop, think of another pulse, and proceed as above.

Or: think of, imagine, devise, any number of pulses... and so on, as above.

Værker af Stockhausen før tekst-samlingerne.

Stockhausen har også før samlingerne af rent tekstnoteret musik frembragt værker hvor verbale notation har en væsentlig rolle. I Mikrophonie I fra 1964 for tam-tam (gong), mikrofonførere og klangregissør beskrives gong-lydene med ord i et kontinuum fra højt til dybt. Gongen frembringer netop lyde, som den traditionelle notation ikke egner sig til at notere. Dels er forskellene i tonehøjde noget som skal fornemmes i forhold til hinanden; dels er mange lyde støjlyde, som ikke har entydig tonehøjde. Mellem højt og dybt er der 27 trin - og det både for støjlyde og klangenes vedkommende. De første 5 fra højest til lidt mindre højt citeres her:

STØJ

wispernd

wischend

schemernd

schlürfend

zischend

KLANG

piepsend

zirpend

schrill kratzend

trillernd

klirrend

Ved Stockhausens kompositionsseminar i forelæsningsform i Darmstadt i 1974 blev der lavet en engelsk oversættelse ved deltagere fra salen. Her er de samme begreber på engelsk:

whispering

wiping/wishing

scrabbing

shuffling/

sharping

fizzing

cheeping

chirping

scratching

trilling/tinking

clinking/lingling

- og her er et forsøg på dansk oversættelse ved nærværende forfatter:

hviskende	pibende
gnidende	hvinende
kradsende	klirrende
skrabende	skrigende
sydende	hylende

Det viser sig, at sproget indeholder mange ord, som nuanceret kan beskrive begge slags lyde. De lader sig også ordne efter deres relative tonehøjder (13).

I blæserkvartetten Adieu fra 1966 antydes afsnittenes begyndelser med noder, men fortsættelsen sker frit, hovedsagelig på enkeltviser toner, inden for en ramme, som en række mere almene verbale formuleringer udstikker - i det første afsnit hvis varighed angives til 89 sek. fx:

INDIVIDUELLE TEMPI /

INDIVIDUELL

SEHR LANGE DAUERN

UNREGELMÄßIG

G (=Glissandi) sehr langsam

unregelmäßig

ATEMPAUSEN ad lib.;

nach jedem Atem unauffällig einsetzen (14).

Sammenlignet med mere traditionel brug af verbale tilføjelser til nodeskriften før dette århundrede kan vi betragte beskrivelserne af gong-lyde fra Mikrophonie I som noget, der erstatter den traditionelle måde at notere tonehøjder på. Istedet for 12 toner i forskellige oktaver angiver de op imod 30 forskellige registre. En eller to af disse ad gangen sættes i fokus i stykkets forskellige formdele. - Anvisningerne fra Adieu tager udgangspunkt i den traditionelle skrivemåde hvor man har overskrifter, notetekst og tilføjelser i et hierarkisk system, men her bruges sproget til langt flere ting. Overskrifterne angiver ikke tempi eller karakterer, men noget, der er mere konkret end traditionelt - som noderne ellers ville have taget sig af, nemlig varigheder/rytme og stemmernes forhold til hinanden. Under overskrifternes generelle, konkrete angivelser kommer så mere specielle og stadigvæk konkrete angivelser.

EN ANALYSE AF SAMLINGERNE AUS DEN SIEBEN TAGEN OG FÜR KOMMENDE ZEITEN.

Aus den Sieben Tagen og Für kommende Zeiten er begge samlinger af verbalt noteret musik, hvor tekster (i alle stykker undtagen 2 i Für kommende Zeiten) helt erstatter noderne. De er blevet til i årene 68-70, alle findes udgivet på såvel tysk som engelsk og for Für kommende Zeite ns vedkommende tillige på fransk. I alt rummer de to samlinger 31 forskellige stykker. Varigheden af stykkerne er fri, og besætningen ligeledes. Oven over mange af dem står der "for ensemble", over enkelte ingenting, som følgelig også kan spilles solo.

Det gælder for Adieu og for den to år senere komponerede Aus den Sieben Tagen, at selve den verbale notationsform har en klar forbindelse til en situation, hvor vaner måtte revideres og nye ting formuleres uden omsvøb. I forbindelse med Adieu fortæller Stockhausen om, at han betragtede nogle billeder og fik en fornemmelse af, at de var frembragt på en langt mere enkel og direkte måde i forhold til den måde, han komponerede på. "Jeg var yderst foruroliget ved denne oplevelse", hedder det, og med særlig foranledning i et pludseligt dødsfald af en kollega blev Adieu komponeret (15). - Ved Aus den Sieben Tagen var omstændighederne mere personligt krisepregede. Stockhausen befandt sig efter en skilsmisse i en dybt nedtrykt tilstand. Ud af en totalt passiv tilstand groede en søgen hen til meditativ aktivitet og påfølgende komposition af samlingen - med Richtige Dauern som det første stykke. Følgen blev en nyorientering, som det også ses af de dernæst følgende værker i plus-minus-notation (16).

Stockhausen er ophavsmand til begrebet intuitiv musik, som han har udmøntet i forbindelse med musikken i disse samlinger. Hermed vil han betegne en musik, som frembringes af musikere på stedet i en fælles proces og som er totalt foranderlig, fri til at finde sin rette skikkelse i hvert enkelt her og nu, uden klicheer. Intuitiv musik skal altså betyde radikaliseret improvisation. Stockhausen undgår imidlertid ordet improvisation, fordi det ofte forbindes med at spille inden for faste stilarter, fx. jazz, på en mere beregnelig måde. Begrebet intuitiv musik går således videre end Baileys begreb om ikke-idiomatisk musik, som bruges lidt synonymt med 'fri improvisation'. Inden for en fri improvisation uden aftaler kan den enkelte jo godt holde fast i et personligt idiom og i personlige klicheer. Ifølge sin natur har den intuitive musik et utopisk moment ved sig, da vi næppe kan træde ud af alle vaner, men bestræbelsen i sig selv anses for meningsfuld. For Stockhausen er den intuitive musik 'i snæver forstand' en direkte omsættelse af spirituelle fornemmelser i kollektivt og på stedet skabt musik, noget han ser som historisk nyskabende (17).

Den intuitive musik hos Stockhausen har ofte stået i et kontroversielt lys - måske især i Tyskland. Aspekter heraf har gået på Stockhausens person, hans rolle i gruppen og ved indspilningerne, ophavsretslige problemer og om, hvorvidt interessen for det meditative er en utilladelig, sekterisk mysticisme (18). Et mere generelt, unuanceret billede af Stockhausen som prügelnabe for snart sagt alt, hvad man kan finde på at have imod ny musik, dukker fra tid til anden også op herhjemme. Herooverfor er der behov for et konkret kendskab til selve musikken, in casu tekst-samlingerne - *og hvad de kan bruges til*.

Nogle forfattere omtaler musikken på en overfladisk og generaliserende måde. I en nylig analyse, hvor Hermann-Christoph Müller ellers kommer med en grundig indføring i og betragtning af kompositionen "Prozession" af Karlheinz Stockhausen, mener forfatteren, at den tekstnoterede

musik "snarere suggererer en psyko-fysisk disposition til at musicere end en klar musikalsk forestilling". (19). Brugen af ordet "snarere" hos Müller kunne tyde på en vis forsigtighed. Formuleringen ligger alligevel farligt nær på den misforståelse, at teksterne kun skal forstås i en vag, poetisk forstand, ikke sammenligneligt med opførelsesanvisninger som sådanne ellers plejer at være. Også Sutherland, en forfatter, som ellers behandler improvisation og nye notationer på differentieret vis, beskriver i et helt kapitel om Stockhausen stykkernes anvisninger blot som "deliberately vague or enigmatic" (20). Harald Bojé, der har spillet med i Stockhausens gruppe, advarer mod misforståelsen: "Der Interpret, der glaubt, hier endlich einmal seine eigene Welt ausleben zu dürfen, ohne auf präzise Anweisungen eines Komponisten Rücksicht nehmen zu müssen, irrt sich" (21). Brindle mener, der findes både "deliberately and fanatically impracticable" stykker som nogle, der er "reasonably enough". Han lader imidlertid Stockhausens bestræbelser komme til orde, idet han illustrerer dette med to meget forskellige eksempler. Det står også klart for ham, at teksterne indeholder anvisninger af ganske forskellig art: stykkerne kan bestå i "a verse or text which suggests a mood the players must create, a manner of playing, a certain kind of musical action, combinations of these, etc.", siger han (22).

I analysen fremlægger og kommenterer jeg en klassifikation af stykkerne. Oversigtsskemaets inddelinger bliver nærmere gennemgået i en række følgende skemaer, som går nærmere ind på de enkelte stykker. - Indspilninger bliver her ikke taget i betragtning. Da stykkerne er udgivet for sig selv med henblik på at andre skal kunne spille dem, er det rimeligt at lade selve teksterne være det væsentlige. - Jeg kan naturligvis kun citere begrænset fra samlingerne - det anbefales at læse analysen med samlingerne ved hånden!

Oversættelser til dansk er her ved nærv. forf.

Opdelingen er foretaget ud fra ønsket om at gruppere stykkerne mht. musikalsk konkrethed og anvendte strukturer.

OVERSIGHTSSKEMA

S= samling; A= Aus den sieben...; F=Für kommende...

KATEGORI	FLERTYDIGHED	TITLER	BESÆTNING
KOMMENTAR	Kun til læsning	Litanei (Litani)	Til musikeren
KONKRET BESKREVNE FORLØBSSTRUKTURER/ELEMENTER	Vekslende	Treffpunkt (Mødested)	For ensemble
		Ceylon	For lille ensemble (eksempel angivet)

		Intervall (Interval)	4-hændigt klaver	
		Schwingung (Svingning)	For ensemble	
BILLEDE	Meget flertydigt	Über die Grenze (Over grænsen)	For mindre ensemble	
KONKRETE FORLØBSSTRUKTURER/ELEMENTER KOMBINERET MED BILLEDER	Billederne lægger en vis ramme for fortolkningen	Japan	For ensemble	
		Zugvogel (Trækfugl)	For ensemble	
		Wach (Vågen)	For ensemble	
TEATER	Faste roller, improv. i detaljerne	Oben und Unten (Oven og neden)	Teater-stykke	
KOMPOSITION PÅ DEN KONKRETE KOMMUNIKATION I GRUPPEN	Musikken er en uforudsigelig proces der foregår som et spil med faste regler	Richtige Dauern (Rigtige varigheder)	For cirka 4 musikere	
		Übereinstimmung (Overensstemmelse)	For ensemble	
		Kommunikation	For lille ensemble	
		Wellen (Bølger)	For ensemble	

KOMPOSITION PÅ DEN KONKRETE KOMMUNIKATION + BILLEDER	Musikken er en uforudsigelig proces der foregår som et spil med let flertydige regler	Vorahnung (Foranelse)	For 4-7
		Ausserhalb (Udenfor)	For lille ensemble
		Innerhalb (Indenfor)	For lille ensemble
		Spektren (Spektre)	For lille ensemble
		Anhalt (Holdt)	For lille ensemble
KOMPOSITION MED BESTEMTE MEDITATIONSTEKNIKKER	Musikken er resultat af en bestemt meditativ handlen	Verkürzung (Forkortelse)	Ikke angivet
		Verlängerung (Forlængelse)	Ikke angivet
		Unbegrenzt (Ubegrænset)	For ensemble
		Intensität (Intensitet)	For ensemble
		Es (Det)	For ensemble
		Goldstaub (Guldstøv)	For lille ensemble
		Ankunft (Ankomst)	For vilkårligt mange musikere
SERIEL OPBYGNING. UNIVERSET, SVINGNINGER, FORSKELLIGE TIDSPLANER.	Givne elementer, som er flertydige, kombineres frit	Verbindung (Forbindelse)	For ensemble
		Nachtmusik	For ensemble

		(Natmusik)	
		Abwärts (Nedefter)	For ensemble
		Aufwärts (Opefter)	For ensemble
		Kommunion (Kommunion)	For ensemble. Først for 3, senere for 4,5,6,7 musikere, sangere
		Setz die Segel zur Sonne (Sæt sejlene mod solen)	For ensemble

KOMMENTAR

TITEL	BESKRIVELSE
Litanei (Litani)	Introducerende tekst

Litanei skal if. angivelsen ikke spilles. Det er derimod en tekst, hvori komponisten taler om, hvordan musik kan opstå som en overpersonlig proces, hvor man kan have fornemmelsen af, at det sker i en, uden at man bevidst gør noget selv.

KONKRET BESKREVNE FORLØBSSTRUKTURER/ELEMENTER

TITEL	BESKRIVELSE
Treffpunkt (Mødested)	To tilstande beskrives, som der kan veksles frit imellem

Intervall (Interval)	Fastlagt kontur af forløb (hver pianist bygger gradvist en akkord op, som igen afvikles)
Ceylon	Antydning om todelthed som princip. En rytme, som er skrevet ned med noder til brug "ved festlige tider"
Schwingung (Svingning)	Fastlagt kontur af forløb (antal gentagelser frit)

Her har vi den mest jordnære og konkrete kategori af oplæg. Treffpunkt lyder i sin helhed simpelthen sådan:

Alle spiller den samme tone

Før tonen derhen, hvor dine tanker også fører dig.

Forlad den ikke, bliv ved den

Kom hele tiden tilbage til det samme sted

Musikerne skal altså starte på samme (vedtagne) tone og frit afvige fra den og komme tilbage. Da det skal ske helt i ens eget tempo og facon, må man sige, at de tekniske krav er minimale. Alle, der kan holde fast på en tone, kan tilsyneladende være med. Dog er ordet 'tanker' værd at lægge mærke til. Der kræves altså også en meditativ disciplin i form af opmærksomhed på egne tanker stykket igennem. Hver musiker må handle uafhængigt. Så ser vi på stykket i musikpædagogisk eller - terapeutisk sammenhæng hvor det godt kunne bruges, vil jeg tro, at man først kan deltage med ordentligt udbytte fra ca. 12 år og opefter.

I denne kategori findes også et af de mest teknisk krævende stykker overhovedet, Schwingung, som begynder:

Alle er sammen - alle er adskilte

Alle er sammen - alle er adskilte

og så videre: langsomt hurtigere (...)

Svingningen mellem sammen og adskilt skal ende i sammensmeltning, hvorefter processen på et nyt niveau skal begynde forfra. - Hvor processen før skulle styres af musikernes individuelle handlinger, er det her en helt fælles proces, hvor man til stadighed skal følge hinanden. Processen bygger sig op i en svimlende spiral, hvor man let risikerer at "ryge af i svinget".

Disse stykker indeholder helt forskellige grader af fastlæggelse. Intervall skal forløbe på en bestemt måde, herfra og dertil. Schwingung også, dog med frit antal gentagelser. I Treffpunkt beskrives to tilstande i den enkelte musikers spil, men ikke i hvilken rækkefølge de skal komme. Og i Ceylon er noderne ganske vist konkrete - todeltheden skal imidlertid nærmere specificeres, og hvordan disse ting idetheletaget administreres er op til musikerne.

Her er der ikke noget kosmisk eller mystisk i ordvalget. Stockhausens idé om, at den intuitive musik skal være musikernes umiddelbare given mæle til universets mystiske, tavse musik, som det omtales i Litanei, indebærer altså ikke at det kosmiske altid skal være et tema for den intuitive musik. Ej heller at spillet skal foregå i trance, hvad Litanei måske kunne give indtryk af, men som Stockhausen kun omtaler som noget, der sker glimtvis. Begrebet mødested er jordnært, og når det i Ceylon hedder at den givne rytme er "til festlige tider", må der åbenbart også være noget mere hverdagsagtigt!

BILLEDE

TITEL	BESKRIVELSE
ÜBER DIE GRENZE (Over grænsen)	Musikeren skal forestille sig en anderledes musiker fra en anden planet, et "højere væsen" og give udtryk for forestillingen herom i improvisationen

Hvor den sidste kategori beskrev musikken på formel måde, så er det her lige omvendt. Næsten helt uden konkrete beskrivelser af musikken beskrives der et fiktivt væsen, som musikeren skal leve sig ind i ligesom en skuespiller i sin rolle.

KONKRETE FORLØBSSTRUKTURER/ELEMENTER

KOMBINERET MED BILLEDER

TITEL	BESKRIVELSE
JAPAN	Billedmæssig/konkret beskrivelse samt noder til fri brug
Zugvogel (Trækfugl)	Billedmæssig/konkret beskrivelse.

	Fastlæggelse af forløbets kontur
Wach (Vågen)	Billedmæssig beskrivelse. Fastlæggelse af forløbets kontur

...
og natlig skov
med dialoger
Brat afslutning
(Wach, slutningen)

Det lader sig naturligvis gøre at kombinere billedernes åbenhed med en styring. Men billeder og billeder er flere ting. Her er der tildels tale om billeder, som "snerper hen imod" visse konkrete fortolkninger. Det kan f.eks. være nærliggende at afbilde "stjernekonstellationer med fælles punkter" med enkeltvis toner, hvorefter nogle falder sammen og en "natlig skov" med bløde, mørke klangfarver i behersket styrke (begge fra Wach). - At afslutte en kollektiv improvisation sker ofte ved en gradvis udtynding. Her kan man imidlertid se et alternativ foreskrevet, nemlig "Brat afslutning" i Wach.

TEATER

TITEL	BESKRIVELSE
OBEN UND UNTEN (Oven og neden)	Teater-roller og handling beskrives. Musikere skal støtte og illustrere.

Her har musikerne en traditionel, stemnings-illustrerende rolle som er underordnet handlingen.

KOMPOSITION PÅ DEN KONKRETE KOMMUNIKATION I GRUPPEN

TITEL	BESKRIVELSE
-------	-------------

RICHTIGE DAUERN (Rigtige varigheder)	"Sensitivitetsøvelse"
ÜBEREINSTIMMUNG (Overensstemmelse)	"Prøv lykken" - spil
KOMMUNIKATION	"Sende-hilsener-til-hinanden-spil"
WELLEN (Bølger)	Konkurrencespil

Spil en tone.

Spil den, indtil du mærker, at du skal holde op.

Spil igen en tone.

Spil den, indtil du mærker, at du skal holde op.

... (begyndelsen af Richtige Dauern)

Det improviserede giver en real flerstemmighed, modsat den arrangerede flerstemmighed i en komposition. Stykkerne her er netop sindrige regler for meget forskellige spil - lige fra et, der foreskriver alles kamp mod alle til en høflig senden hilsener frem og tilbage! I Richtige Dauern skal den enkelte musiker følge helt sin egen fornemmelse for tonernes varighed - men vel at mærke sin egen selvkritiske fornemmelse for, hvad der passer ind i helheden. - Det er næppe for meget at kalde dette for en musikalsk sensitivitetsøvelse, hvis pointe er en særligt intensiveret vekselvirkning mellem den individuelle udtrykstrang og den fælles stemning. Man kan i dette stykke ofte opleve subilt skiftende størrelsesordener af varigheder.

...

Når du mærker, at en anden musiker tænker på dig, så spil middelkraftigt, noget bevæget og med middellange varigheder.

Når du tænker på en anden musiker og han ikke mærker det, så spil så højt, opstemt og kort som muligt.

... (fra Kommunikation)

I Übereinstimmung skal man (underforstået) spille uregelmæssige indsatser - og alligevel søge at få dem til at ske samtidigt, uden at man må se på hinanden.

I Wellen skal man "overhale de andre" - hvordan siges ikke. - En almindelig måde at konkurrere på i improviseret musik er, som Stockhausen andetsteds siger, at musikerne spiller højere og højere fordi de gerne vil høres, med det resultat, at helheden flyder sammen i en ensformig larm (23). Denne situation indtræder ofte ubevidst - men når der her meget undtagelsesvist opfordres til konkurrence, kan det opfattes som noget, der mere bevidst skal ske i forskellige dimensioner, ikke blot styrken - fx. at spille hurtigst/langsomst med højeste/dybeste tonehøjder osv. Med en tilpas ædel kappestrid vil alle have en chance, og faste roller, som ville forhindre deltagernes ligeværdighed, undgås så alligevel!

KOMPOSITION PÅ DEN KONKRETE KOMMUNIKATION I GRUPPEN + BILLEDER PÅ KLANGEN

TITEL	BESKRIVELSE
VORAHNUNG (Foranelse)	De enkelte stemmer skal knyttes sammen med hinanden. Én regel for forholdet til de andre igennem hele stykket.
AUSSERHALB (Udenfor)	Spil med én regel for forholdet til de andre - samt en slutning, hvor forløbet skal tage en ny retning. De enkelte stemmer skal "bryde igennem" hinandens toner og skille sig mere og mere ud fra hinanden.
INNERHALB (Indenfor)	Spil med én regel for forholdet til de andre - samt en slutning, hvor forløbet skal tage en ny retning. De enkelte stemmer skal "trænge ind i" hinandens toner og smelte mere og mere sammen.
SPEKTREN (Spektre)	Spil med én regel for forholdet til de andre - samt en slutning, hvor forløbet skal tage en ny retning. De enkelte stemmer skal skiftevis "opdele" og "forene" andres klange.
ANHALT (Holdt)	Spil med én regel for forholdet til de andre - samt en slutning, hvor forløbet skal tage en ny retning. De enkelte stemmer skal søge sammen.

Spil/syng en lang tone

Træng ind i en medspillers tone

Spil/syng en lang tone

Træng ind i en anden medspillers tone

... (fra Innerhalb)

Mens der i de foregående spil generelt var tilstrækkeligt med uforudsigelighed i forløbet til at give et præg af "prøv lykken", er der her mere tale om avancerede lege i lyd, hvis forløb er givet, selvom der kan være spænding omkring detaljerne. En "fælles malen" af en bestemt slags lydbillede. Nogle er ritualer, som fører de medvirkende sammen - andre går den modsatte vej, så individualitet og forskelle tydeliggøres. Der bruges billeder som "sætte tonen på hovedet af en anden tone", "trænge ind i", "bryde igennem", "opdele/forene" ang. toner samt at "søge harmoni med" de andre musikere. De er flertydige, men den første synes dog at have at gøre med hvordan tonerne følger efter hinanden, de fire næste med klanglig sammensmeltning eller det modsatte. Kategoriserende kan man sige:

- at spillereglen i Vorahnung er retningsubestemt uforanderlig (der lægges ikke op til at lydbilledet ændres i en bestemt retning gennem reglens fortløbende brug)
- at spillereglen i Ausserhalb er retningsbestemt uforanderlig (lydbilledet ændres i bestemt retning gennem reglens fortløbende brug)
- at spillereglen i Spektren er retningsubestemt foranderlig (der lægges ikke op til at lydbilledet ændres i en bestemt retning gennem reglens fortløbende brug, og reglen foreskriver ændring ved slutningen)
- at spillereglen i Innerhalb og Anhalt er retningsbestemt foranderlig (lydbilledet ændres i bestemt retning gennem reglens fortløbende brug, og reglen foreskriver ændring ved slutningen).

Af stykker i det foregående som også kunne bringes ind under disse begreber, kan nævnes:

- retningsubestemt uforanderlig: Richtige Dauern, Kommunikation
- retningsbestemt uforanderlig: Übereinstimmung, Wellen.

KOMPOSITION MED BESTEMTE MEDITATIONSTEKNIKKER

TITEL	BESKRIVELSE
VERKÜRZUNG (Forkortelse)	I - koncentration på lange toner
VERLÄNGERUNG (Forlængelse)	I - koncentration på korte toner
UNBEGRENZT (Ubegrænset)	I - koncentration på forestilling om at spille, idet man har "lige så meget tid og rum, det skal være"
INTENSITÄT (Intensitet)	I - koncentration på forestilling om en følelse af varme i kroppen
ES (Det)	II - afspændingsøvelse for sindet som er koblet til musikkens lyd: når der tænkes tanker, ophører den enkeltes spil - i pauserne spilles.
GOLDSTAUB (Guldstøv)	II - isolation og faste beskrives som forberedelse til at spille
ANKUNFT (Ankomst)	I/II - visualiserings- og suggestionsøvelse som forberedelse til at spille

<p>UBEGRÆNSET</p> <p>Spil en tone</p> <p>med den vished</p> <p>at du har lige så megen tid og rum, det skal være</p>
--

Her kommer så den kontroversielle og interessante kategori at stykker, som har med meditation at gøre. Meditation er normalt en stillesiddende aktivitet som dyrkes med det formål at fremkalde psykisk afspænding og at styrke opmærksomheden og bevidstheden. Jeg er selv bruger af yogameditation og vil her betragte stykkerne ud fra meditationspraksis (24).

Meditationsformer kan generelt groft opdeles i to slags - tilkendegivet med I og II i skemaet. Med type I koncentrerer man sig om noget bestemt, som holdes i opmærksomheden. Fx. en enkel tegning, et stearinlys, en forestilling, et mantra - ofte noget, som anses for at have en gavnlig og positiv virkning. Type II er en rensen ud af tanker og forestillinger - ligesom det at sidde stille bringer kroppen i en hvilende tilstand, søges der her mod en hvilende tilstand i sindet, hvor anspændt tankevirksomhed aftager og hvor der kan blive så tomt som muligt.

Stykkerne i meditations-kategorien deler sig tydeligt i disse to grupper. Type I: Verkürzung og Verlängerung foreskriver en aktivitet der simpelthen gentages. En beskæftigelsesterapi for sindet, i lighed med mantra-meditation. Sindets lyst til aktivitet imødekommes, men med noget monotont til at falde til ro ved. At denne falden til ro er meningen med Verkürzung og Verlängerung, antydes af at de hhv. lange og korte klange (ideelt og ihvertfald i poetisk antydning) skulle få karakter af hhv. 'øjeblikke' og 'evigheder'. I Unbegrenzt og Intensität er det, man skal koncentrere sig om, derimod mere betydningsladet i sig selv. - Es er af type II, en særdeles opfindsom overførsel af den tavse sidden og spænden sindet af, til noget der har med musikalsk sammenspil at gøre (25).

Tænk INGENTING

Vent til der er absolut stille i dig

Når du har nået det

begynd så at spille

... (fra ES)

Ankunft er optaget i Aus den Sieben Tagen som et stykke, men har også karakter af en almen tekst, idet den også kan bruges før spil af "nedskreven musik af en hvilken som helst hvilken art" og er uspecifik mht. musikken man skal spille.

Stockhausen er her nyskabende på det meditative område. Samtidig præsenterer han her de forskellige ting uden tilstrækkelig hensyntagen til, at mange brugere kunne behøve en mere gradvis, pædagogisk indføring i fænomenet meditation. Der er tale om en individuel kunstnerisk tilgang til fænomenet, som er frugtbar, men som bør tages op med skønsomhed (26).

SERIEL OPBYGNING. UNIVERSET, SVINGNINGER, FORSKELLIGE TIDSPLANER

TITEL	BESKRIVELSE
VERBINDUNG (Forbindelse)	En række planer som elementer, rækkende

	fra "din krops rytme" til "universets rytme"
NACHTMUSIK (Natmusik)	To planer som elementer: "universets rytme" og "drømmens rytme"
ABWÄRTS (Nedefter)	En række planer som elementer, rækkende fra "dine leds rytme" over "dine atomers rytme" til det endnu mindre
AUFWÄRTS (Opefter)	En række planer (skal nærmere udformes af musikeren) som elementer rækkende fra "dine mindste bestanddeles rytme" til "universets rytme"
KOMMUNION (Kommunion)	En række planer rækkende fra "rytmen i en af dinne medspilleres led" til "rytmen af de mindste bestanddele i en af dine medspillere, som du kan nå ned til"
SETZ DIE SEGEL ZUR SONNE (Sæt sejlene mod solen)	Hver spiller én tone, som langsomt skal bevæges sammen med de andre

I denne kategori har vi den tydeligste gengivelse af forestillinger som blev populære i 68-tiden. Nemlig om et kosmos med en uendelighed af planer fra størst til mindst, som det kan findes fx. i europæisk middelalder, i indisk filosofi - og tilsat den moderne videnskabs forestillinger om virkelighedens mindste dele, der er usynlige for det blotte øje. Sådanne forestillinger levede videre i New Age-tendenserne siden i 80-erne og fik omkr. 1990 fornyet opmærksomhed med populariseringen af nyere videnskabsfilosofi, hvor der taltes om holisme, fraktaler, kaos-teorier mm. Stockhausens kosmiske univers knytter sig også til middelalderens alsidighed med både engle og djævl. "Nachtmusik", "Abwärts" og "Kommunikation" rummer mulighed for, at den meditative færd ikke ensidigt er en dyrkelse af lys og velbehag men også rummer det dramatiske. Her gælder også, at man skal nærme sig de nævnte stykker med skønsomhed, hvis man ikke er parat til oplevelser med lidt af hvert. I Nachtmusik kan man således få forstørret sine mareridtsforestillinger op til kosmisk format, ligesom mere lykkelige forestillinger også kan blive det.

VERBINDUNG

Spil en svingning i din krops rytme

Spil en svingning i dit hjertes rytme

Spil en svingning i dit åndedræts rytme

Spil en svingning i din tænknings rytme

Spil en svingning i din intuitions rytme

Spil en svingning i din oplysnings rytme

Spil en svingning i universets rytme

Bland disse svingninger i fri rækkefølge

Lad der være tilstrækkeligt med stilhed imellem dem

Hippie-tidens særlige poetiske interesse for det kosmiske her hos Stockhausen smelter sammen med en anden og ældre forestilling fra 50-erne. Billedligt kunne man sige, at den ser komponisten som lyd-alkymist. I den serielle musik dengang betragtede komponisterne lyden, til at begynde med især den enkelte tone, som et grundstof som man kunne meditere musikalske sammenhænge ud af (27).

Ud fra oplevelsen af enhed og sammenhæng skabte komponisten så konstruktionsprincipper, som blev udfoldet i stykkerne. Det alkymistiske, en betegnelse der næppe brugtes dengang men som jeg synes er dækkende, går altså på en søgen efter det objektive, en meditativ gåen op i en betragtning af materialet, kombineret med et ønske om at skabe noget deraf - lige som alkymisternes drøm om de kemiske og fysiske eksperimenter, de udførte, var at kunne skabe guld ved sammenblanding af andre stoffer.

At serialisterne gerne arbejdede eksakt og systematisk med deres konstruktioner, gør musikhistorisk litteratur til nu gerne meget ud af. Sagens anden side er imidlertid, at forestillingerne hos komponisterne var præget af denne poetiske og materiale-fordybende tendens.

Stockhausen formulerede det serielle konstruktionsprincip alment i 1958 i forb.m. elektronmusikken *Gesang der Jünglinge*. Det hed her "Først, indordne alt, hvad der er hver for sig i et så vidt muligt brudfrit kontinuum. Dernæst, "udarbejde og komponere forskellighederne af dette kontinuum" (28).

I *Aus den Sieben Tagen* er den gamle alkymist Stockhausen vendt tilbage til udgangspunktets simpelhed og formulerer nu det serielle princip som direkte spilleanvisning for improvisation.

Spil en tone så længe, at du hører dens enkelte svingninger

...

...bevæg langsomt din tone, til du når fuldkommen harmoni

og hele klangen bliver til guld

til ren, roligt lysende ild.

(fra *Setz die Segel zur Sonne*)

GRADER AF FASTLÆGGELSE.

Ingen af stykkerne er som helhed fastlagte i en grad som ved traditionel node-notation, men ser vi på de verbale anvisningers art, er nogle entydige, nogle meget flertydige, og de kan blandes. Listerne herunder viser eksempler på 4 grader af fastlæggelse.

FASTLÆGGE (noget relativt entydigt beskrives):



Übereinstimmung: "ekstremt lange" og "ekstremt korte" klange

Verlängerung: "Spil ekstremt korte toner"

Verkürzung: "Spil ekstremt lange toner"

Treffpunkt: "Alle spiller den samme tone".

Richtige Dauern: kortere og længere varigheder tematiseres.

Kommunikation: forskellige grader af varigheder og dynamik

Wach: "brat afslutning".

Wach: "Med dialoger".

Desuden omtaler følgende stykker den enkelte tone som et udgangspunkt: Treffpunkt, Richtige Dauern, Übereinstimmung, Verkürzung, Verlängerung, Unbegrenzt, Intensität, Goldstaub, Setz die Segel zur Sonne.

Forløbsstrukturer, som er fastlagte:

Intervall: følger et formskema, hvor to toner udbygges til en akkord med ti toner, derefter samme vej tilbage.

Schwingung: forløb med stadier

Zugvogel: forløb med stadier

Wach: slutningen er fastlagt

Oben und Unten: slutningen er fastlagt

OMRIDSE (der synes at ligge en bestemt forestilling om det klingende til grund, men beskrivelsen er ikke entydig):



"Metaforisk-sagligt":

Zugvogel: "Spil/syng så parallelt med de andre som muligt"

Vorahnung: "Sæt hver tone oven på en anden tone"

Ausserhalb: "Bryd igennem en andens tone"

Innerhalb: "Træng ind i en andens tone"

Spektren: "Opdel en andens klang"

"Metaforisk-poetisk"

Zugvogel: "Flyv væk"

Wach: "Stjernekonstellationer" - "Natlig skov"

Innerhalb: "...indtil alle toner begynder at brænde"

Kombineret:

Setz die Segel...: "Spil en tone...så længe, at du hører dens enkelte svingninger" (fører sandsynligvis til lange toner).

Setz die Segel: "Bevæg langsomt din tone til du opnår fuldkommen harmoni..." (teknikken kan dårligt være andet end det, der kaldes intonation).

Forløbsstrukturer der beskrives i omrids, idet stemmerne følger det samme princip men med fri individuel variation:

Treffpunkt: fri bevægelse til og fra et udgangspunkt

Richtige Dauern: varigheder varierer individuelt 'seismografisk'

Übereinstimmung: der skal forsøges at spille flere og flere samtidige indsatser

Wellen: opfordring til intensiveret konkurrence gennem stykket

Ausserhalb: bevægelse mod et slutpunkt

Innerhalb: bevægelse mod et slutpunkt

Spektren: gradvis udvikling foreskrives

ANTYDE (der beskrives en forestilling som er meget flertydig mht. det klingende og som kræver en særlig aktiv, fortolkende indsats af musikeren):



Verbindung, Nachtmusik, Abwärts, Aufwärts, Kommunion:

"... dine leds, cellers...drømmens, universets...etc. rytme"

Forløbsstrukturer som antyder:

Setz die Segel zur Sonne: den fælles klang skal udvikle sig

FREMKALDE (anvisningerne synes ikke at beskrive en bestemt form for musik men derimod en handlen, som frembringer musikken):



ES: "Tænk INGENTING. Vent til der er absolut stille i dig"

Intensität: "Spil...så hengivent, at du mærker den varme som ståler ud fra dig"

Ankunft: "Alt hvad du gør er rigtigt og godt, sålænge du opholder dig i denne bevidsthed"

KONKLUSION.

Verbale tilføjelser til nodeskriften har siden barokken udgjort et væsentligt supplement af såvel mere konkrete som mere stemningsbeskrivende elementer. Man kan skelne mellem tempoangivelser, foredragsbetegnelser, individuelle titler og konkrete anvisninger.

Sammenlignet med traditionelle noder gælder det generelt for det her undersøgte nyere materiale, at verbal notation i høj grad bruges til

- konkret beskrivelse af generelle karakteristika ved det klingende materiale (fx. musikalske parametre; forløb og deres forandringer, men dog også tonehøjder, relativt angivet, som vi så i Mikrophonie I)
- spilleregler (herunder betingede sammenhænge: hvis-så)
- rammer (fx. et forløb i omrids) og
- udgangspunkter

snarere end til at beskrive rækker af ganske små enkeltelementer, som noderne gør det (29).

Foredragsbetegnelser kan leve videre i det nye repertoire, og en mere generel brug af metaforisk beskrivelse er kommet til og kan supplere den konkrete beskrivelse.

I Aus den sieben Tagen og Für kommende Zeiten er der flere forskellige grader af fastlæggelse, her betegnet som at fastlægge, at omridse, at antyde og at fremkalde. Den første kategori, en relativt entydig fastlæggelse af det musikalske materiale ved hjælp af ord kan gælde såvel materiale (varighed, dynamik, tonehøjde) som forløbsstruktur (i stadier, eller fastlagt slutning). Fremgangsmåderne optræder ofte i kombination - man kan se stykkerne som optrædende i typer og blandingstyper.

Variationen i flertydighed kan for den spillende betyde en mulighed for at vælge, hvor stor eller lille friheden skal være og hvor billedligt eller konkret han/hun vil arbejde. Nogle synes fx., det billedmæssige fremmer processen, andre at det begrænser friheden. Lignende holdninger findes hos publikum: nogle vil gerne forføres, andre ønsker at danne sig deres egne forestillinger.

Hvor der var en klar, formelagtig spilleregel for det musikalske forløb blev det betragtet, hvordan denne regel kunne være retningsbestemt eller retningsubestemt i kombination med foranderlig eller uforanderlig.

Af væsentlige typer af stykker i samlingerne kan man nævne konkret beskrevne strukturer, spil som går på kommunikationen mellem de medvirkende, stykker hvor en meditativ handlen bliver styrende og stykker med serielle strukturer, som symboliserer et mangfoldigt univers.

Analysen skulle kunne ramme en pæl igennem den opfattelse, at alt i Stockhausens samlinger er ukonkret og musikalsk uforpligtende - de 31 stykker er ikke én men flere slags ting. Man kan vælge såvel det konkrete som det billedmæssige som det meditative fra eller man kan vælge det til. Og Stockhausens tidligere erfaringer med at lave både målrettede og ubestemte forløb giver sig nedslag i musikken her, ligeledes videreudvikles de serielle konstruktionsprincipper til kortfattede, anskuelige strukturer.

Den undersøgte musik af angelsaksisk oprindelse er klart forskellig fra meget af Stockhausens. Den er præget af indetermination i sin holdning og fremgangsmåde (30).

I Verbal Anthology er stykkerne ofte meget udarbejdede - men det sker i differentieringens tjeneste, ikke for at fastlægge forløb der går "herfra" og "dertil" - indeterminerede forløb skal netop være ubestemte. En enkeltstående undtagelse er Gavin Bryar's "1-2, 1-2-3-4", som gradvist bærer mod at alle stemmer samles i en akkord. Vel at mærke sker dette ved hjælp af et enkelt, nærmest mekanisk arrangement som fremtræder upersonligt og ikke lægger op til subjektive fortolkninger (31).

Hvorimod forløbsstrukturen hos Stockhausen ofte bestemmes af længere udviklinger, som musikerne bevidst skal medopleve. Kort sagt har en bevidstheds-dynamik indflydelse her på forløbet hvori emotionerne også spiller en rolle, selvom så også meningen skulle være at stilne dem og derved nå til det overpersonlige. Når klangen fx. i *Setz die Segel zur Sonne* skal intoneret i retning af at blive som "guld" og "ild", så aktiveres fornemmelser og vurderinger hos de spillende hen ad vejen, og en vis lystfornemmelse (i mangel af bedre ord) er måske i sidste ende den vigtigste vejviser for, hvad der kan anerkendes som en vellykket, skønhedspræget slutklang. Der er tale om en dynamik af europæisk oprindelse, der "vil noget" og "vil steder hen". - Således spejler væsentlige kulturforskelle i repertoireet sig også i dette repertoire.

I analytisk musikterapi som den dyrkes på Aalborg Universitet, formuleres der ofte spilleregler til terapiimprovisationerne. Stockhausens samlinger kunne være relevante at få generel inspiration fra, når det gælder om at "oversætte" en ubestemt stemning til en konkret spilleanvisning - en mulig strategi fra terapeutens side. Fx. kunne man foreslå temaet "dybe toner" istedet for "min indre dysterhed" - det kunne være en støtte i at få dysterheden frem, eller en indirekte opfordring der er tilpas løs til at dysterheden kun kommer frem hvis det er relevant for klienten. Samlingerne kunne også inspirere til at formulere gode regler for bearbejdelse af stemninger i dynamiske forløb - terapeuten må i begge tilfælde naturligvis bruge sin egen fantasi. Regler som de kortere, antydende udgangspunkter i Nature Study Notes og 1001 Activities kunne snarere inspirere til en søgen i mere ubestemte faser af terapien.

En slutbemærkning der tangerer det meget selvfølgelige men som der måske alligevel kan være grund til at anføre er, at hvad og hvor meget der kan noteres ved hjælp af sprog afhænger af den der gør det. I sig selv er sproget et særdeles alsidigt værktøj til at beskrive lyd og musik med.

LITTERATUR:

Publikationer, som jeg i skrivende stund ved findes i AUB (Aalborg Universitetsbibliotek, Langagervej) og i AUM (Håndbiblioteket for Musik og Musikterapi, Kroghstræde), er mærkede med de nævnte forkortelser - det skal dog ikke afholde nogen fra at søge på de øvrige.

-

Samlinger af verbalt noteret musik (inkl. fremstillinger, hvori citeres herfra):

a) særligt omtalte i denne fremstilling:

Brecht, George: Water Yam. N.Y. (Fluxus), 1963, 1966.

Æske med kort - ca. 70 i den første, ca. 100 i den næste udgave. Endnu en udgave er senere end de nævnte udsendt af Experimental Music Catalogue, London.

Cardew, ed.: Nature Study Notes. London, 1971.

"Improvisation rites" af medlemmer af The Scratch Orchestra. Tekster med oplæg og spilleanvisninger, lige fra konkrete spil med regler til filosofiske paradokser. Nogle herfra citeres i Parsons: 25 Years from Scratch, se nedenfor.

Cardew (ed.): Scratch Music. MIT Press (MIT 239 Music), 1974.

Indeholder bl.a. "1001 activities" - nærmest en fabulerende poetisk brainstorm i sin egen ret.

Michael Nyman: "George Brecht", Studio International, nov/dec. 1976.

Interview med George Brecht; en række stykker fra Water Yam citeres.

Parsons, Michael (ed.): 25 Years from Scratch. Festivalprogram. Publ. by London Musician's Collective, 1994. AUB.

Indeholder bla. uddrag fra Cardew (ed.): Nature Study Notes.

Stockhausen, Karlheinz: Aus den Sieben Tagen. Wien (Universal Edition UE 14790), 1968. English version 1970. AUB.

Stockhausen, Karlheinz: Für kommende Zeiten. 17 Texte für Intuitive Musik. Kürten (Stockhausen-Verlag), 1970. AUB.

Verbal Anthology. London (Experimental Music Catalogue), 1972.

Wolff, Chr.: Prose Pieces. London (Experimental Music Catalogue), 1974. I forlagskatalog fra Frog Peak Music (Lebanon, USA), 1994, optræder den under navnet Prose Collection.

Young, LaMonte and Mac Low, Jackson (ed.): An anthology, publ. by Heiner Friedrich, USA, 1963.

b) Øvrige samlinger:

Bergstrøm-Nielsen, Carl: Tekstmusik 1975-91. Kbh. (Samfundet til Udg. af Dansk Musik), 1991.

Hegi, Fritz: Improvisation und Musiktherapie. Möglichkeiten und Wirkungen von freier Musik Paderborn (1986), 4. Aufl., 1993. AUB.

Med stor og alsidig øvelsessamling, der tager udgangspunkter såvel i det psykologiske som i det musikalske.

Næss, Tom: Lyd og vekst. Nesoddtangen (Musikkpedagogisk Forlag), 1989.

Beskriver musikterapeutisk improvisation med forskellige målgrupper. S. 87-90 gode øvelser som kan bruges til intuitiv improvisation. AUB.

Stevens, John et.al.: Search and reflect. A music workshop handbook. London (Community Music), 1985.

Puls- og rytmeøvelser; improvisationsøvelser.

Streiff, Peter: Partikel 1-7 (1970-72). Zürich (Musik Hug nr. 11190), 1978. Del af serie: Schweizerische Musik des 20. Jahrhunderts.

Enkle, minimalistiske stykker.

Vetter, Michael: Pianissimo. Improvisieren am Klavier. Eine Rezeptsammlung. Zürich/Mainz (Atlantis Musikbuch-Verlag), 1996. Med CD. AUB.

Vincze, Ivan: Tekster til intuitiv musik (Texte für Intuitive Musik/Texts for intuitive music). Kbh (Samfundet til Udg. af Dansk Musik), 1994. AUB AUM.

Oliveros, Pauline: Sonic Meditations I-XII. I: Johnson, Roger (ed.): Scores. An anthology of New Music. USA (Macmillan Publishing Co., Inc.), 1981.

Øvrig litteratur mv.:

Bailey, Derek (1992): "The composer - in question", Improvisation. Its Nature and practice in Music, S. 79-81. Dorchester (The Brit. Libr. Nat. Sound Arch.). AUB AUM.

Kommentarer af Hugh Davies til at spille Stockhausens Intensität. Stilles dialektisk over for Evan Parker, der taler om improvisation contra at spille frit improviseret

Bergstrøm-Nielsen, Carl (1979): Undersøgelser omkring eksperimentbegrebet og eksperimentets rolle i vestlig kunstmusik efter 1945 (konferensspeciale, Kbh. Univ.).

Bergstrøm-Nielsen, Carl (1981): "Meditativ lyttemåde", bindu nr. 18,. (Skandinavisk Yoga- og meditationsskole).

Et uddrag fra mit speciale, let bearbejdet ved red. Bla. omtaler jeg Swami Janakanandas meditationsanvisning til Antar Mouna (Indre stilhed) og Stockhausens Setz die Segel zur Sonne. Også udgivet på svensk (nr. 18) og engelsk (no.2).

Bergstrøm-Nielsen, Carl (1996): "Wie die Komponisten ihre Musik liebten. Klangsensualismus als wesentliches Merkmal des frühen Serialismus", MusikTexte 62/63.

Bergstrøm-Nielsen, Carl (1997): "Festlegen, Umreissen, Andeuten, Hervorrufen. Analytisches zu den Textkompositionen Stockhausens", MusikTexte 72, Nov.

Blumröder, Christoph von (1993): Die Grundlegung der Musik Karlheinz Stockhausens. Stuttgart (Franz Steiner Verlag). Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, Bd. XXXII.

S. 167f betragtes den serielle fremgangsmåde i nogle stykker fra Ad7T.

Bojé, Harald (1978): "Aus den sieben Tagen. Textinterpretationen", Feedback Papers 16, August.

12 af stykkerne i Ad7T bliver indgående kommenteret med henblik på den praktiske interpretation. Bojé var medlem af den gruppe, som turnerede med Stockhausen 1968-70.

Brindle, Reginald Smith (1986): The New Music: The Avant-garde since 1945. Oxford (OUP), 1975 - sec.ed. 1986. AUB AUM.

Almen bog om ny musik, der trods en god portion skepsis også behandler emnekredse som improvisation og nye notationer på nærmest forbilledlig vis.

Brinkmann, Reinhold (1974): "Hören und Denken. Thesen zur "intuitiven" Musik", Neue Zeitschrift für Musik Nr.9, Sept.

Marxistisk kritik, som også udgør et eksempel på den absolutte allergi mod alt, hvad der er ikke-rationelt og meditativt.

Childs, Barney (1974): "Indeterminacy", art. i Vinton (ed.): Dictionary of Twentieth-Century Music (1971). London. AUB.

Kort og meget væsentlig tekst om en af de større retninger i eksperimenterende musik.

Davies, Hugh (1975): "Stockhausen's Intuitive Music", Musics 1, april/may.

Almen introduktion til *Aus den sieben Tagen*.

Dean, Roger T. (1989): Creative Improvisation: Jazz, Contemporary Music and Beyond. Milton Keynes(UK)/Bristol(USA) (Open University Press).

Praktiske øvelser også i eksperimenterende sammenhæng. Således afsnit om "Timbres and textures for improvising" - "Combining and responding" - "Improvising within twentieth-century compositions" og "Texts and visual stimuli for improvising" (bla. med en diskussion af hvordan Stockhausens *Setz die Segel...* kan fortolkes).

Frisius, Rudolf (1996): Bidrag til art. "Improvisation" (bla. om improv. og improv.pæd. i 1900-tallet) i Die Musik in Geschichte und Gegenwart (Finscher, Ludwig ed.), Zweite, neubearbeitete Ausgabe. Kassel etc. (Bärenreiter + Metzler). AUB.

Godt referat af udviklingen, især i sammenhæng med udvikling af notationsformer.

Kurtz, Michael (1988): "Aus den sieben Tagen (1968-70)", Stockhausen. Eine Bibliographie. Kassel (Bärenreiter).

Biografisk stof såvel som stof om opførelserne fra denne tid.

Lekfeldt, Jørgen (1991): Sölle og Stockhausen - musikkens teologi og teologiens musik. Mit einer deutschen Zusammenfassung. Viborg (Schönberg). AUB.

På musikanalytisk og alment filosofisk grundlag sammenlignes Stockhausens musikalske værk med Dorothee Sölles teologi. Begge bliver betragtet som udtryk for emancipativ/utopisk modernitet. Ligeberettigelsen af de musikalske elementer ser forfatteren som et nøglebegreb hos Stockhausen - et æstetisk princip, som begyndte ved parametrenes og deres trindelingers ligeberettigelse i den serielle musik. I flertydigt noteret musik bliver også såvel musikerne som de forskellige opførelser ligeberettigede.

Maconie, Robin (1976): "Aus den sieben Tagen" + "Für Kommende Zeiten", The Works of Karlheinz Stockhausen, s.250-261. London.

Analytiske kommentarer.

Müller, Hermann-Christoph (1997): "plus minus gleich. Karlheinz Stockhausens "Prozession", MusikTexte 67/68, Januar.

Nevill, Tim (ed.) (1989): "Intuitive Musik", s.35-44, Towards a Cosmic Music, Longmead, Shaftesbury, Dorset (Element Books Ltd.). AUM.

Indeholder bla. et interview med Stockhausen fra 1973.

Michael Nyman (1976): "George Brecht", Studio International, nov/dec.

Interview med George Brecht; en række stykker fra Water Yam citeres.

Pedersen, Inge Nygaard og Scheiby, Benedikte Barth (1983): "Vi zoomer os ind på musikterapi - Nej, ikke musik og terapi, men musikterapi", Modspil nr. 21,. 19 sider.

Bla. diskussion og klassificering af forskellige spilleregler.

Saraswati, Swami Janakananda (1975): Yoga, Tantra og Meditation i min hverdag. Kbh.

Stockhausen, Karlheinz (1959): "Musik und Sprache", die reihe 6, Wien (UE), cop. 1960.

Stockhausen, Karlheinz (1971A): "Aus den Sieben Tagen", Texte III, S. 123-125. Köln (DuMont), 1971. AUB.

Den første introduktionstekst til Ad7T. En revideret udgave i ledsagehæftet (tysk eller engelsk udgave) til Stockhausen Complete Edition, CD 14A-G, 1993.

Stockhausen, Karlheinz (1971B): "Intuitive Musik", Stockhausen on Music. Lectures and interviews compiled by Robert Maconie, S. 112-128. London Marion Boyars Publishers), cop, 1989.

Uddrag fra et foredrag af Stockhausen fra 1971. Der bliver anført to eksempler på, hvordan musikere har konkretiseret forestillingerne i de "kosmiske" stykker.

Stockhausen, Karlheinz (1978A): "Aus den sieben Tagen. 15 Kompositionen, Mai 1968", Texte IV, S. 108-129. Köln (DuMont). AUB.

Indføringstekster, bla. dem fra pladeomslagene.

Stockhausen, Karlheinz (1978B): "Fragen und Antworten zur intuitiven Musik", Texte IV, s. 130-144. Köln (DuMont), 1978. AUB.

En meget anbefalelsesværdig tekst. Spørgsmål og kritiske kommentarer fra et auditorium diskuteres af Stockhausen. Også aftrykt i ledsageheftet (tysk eller engelsk tekst - sidstnævnte hos AUB) til Stockhausen Complete Edition, CD Nr.14A-G, 1993.

Stockhausen, Karlheinz (1987): interview med nærv. forf., Odense. Ikke offentliggjort.

Stockhausen, Karlheinz (1993): "Aus den sieben Tagen. 15 Kompositionen, Mai 1968", Texte IV, S. 108-129. Köln (DuMont). AUB.

Introduktionstekster, herunder dem fra de tidligere pladeomslag, til 12 af stykkerne. Findes også i ledsageheftet (tysk eller engelsk udgave) til Stockhausen Complete Edition, CD Nr. 14A-G: "Texts about the recordings". Denne sidste udgave er revideret, hvori nu de 12 stykker på CD-erne er aftrykt i deres helhed. Den er derfor næsten en nyudgave af opførelsesmaterialet.

Sutherland, Roger (1994): New Perspectives in Music. London (Sun TavernFields), 1994. AUM AUB.

Musikhistorisk bog der også dækker improvisation i forskellige sammenhænge.

NOTER:

- (1) Under færdiggørelse af denne artikel har det glædet mig at se, hvordan Frisius (1996), spalte 592, vurderer udviklingen i kunstmusikkens inddragelse af improvisation efter 1945 på linje med undertegnede og peger på nogle af de samme ting som centrale: "In den 1950er und 1960er Jahren haben mit Aspekten der Unbestimmtheit operierende graphische und verbale Notationen zentrale Bedeutung erlangt (vgl. LaMonte Young 1963, Chr. Wolff, *Prose Collection*, 1968; C. Cardew, *Nature Study Notes*, 1969)..."
- (2) Davison, Archibald D. og Apel, Willi (ed.): Historical Anthology of Music, vol. II, London (Oxf. Univ. Press), 1950, nr. 276, 277 og 265.
- (3) Klaversonaterne 23-29 inkl. (Ed. Peters Nr. 1801c).
- (4) Davison, Archibald D. og Apel, Willi (ed.): Historical Anthology of Music, vol. II, London (Oxf. Univ. Press), 1950, nr. 189.
- (5) Fotokopi, Ed. Wilhelm Hansen, Kbh.
- (6) Nyman (1976), s. 256. Heri også andre exx. fra samlingen Water Yam.
- (7) Jvf. George Brecht om Water Yam i 1972: "scores for music, events, dance...", Nyman (1976), s.265, note 2.
- (8) Se Young, LaMonte and Mac Low, Jackson (ed.) (1963).
- (9) Note: Cit. i Parsons (1994), s.13
- (10) Note: Se Young, LaMonte and Mac Low, Jackson (ed.) (1963), afsn. "George Brecht Indeterminacy Music Compositions". Lignende udarbejdede stykker findes her af Joseph Byrd, Toshi Ichianagi og Chr. Wolff - de to sidstnævnte kendes også iøvrigt som komponister uden for Fluxus-sammenhængen.
- (11) Robert Ashley, Gavin Bryars, Phil Gebbett, Christopher Hobbs, Hugh Shrapnel er repræsenteret. London (Experimental Music Catalogue), 1972. Samme udgiver stod for Scratch Anthology of compositions, dateret june 1971, en samling af blandet noterede stykker.
- (12) Udgivelsesåret angives noget forvirrende som både 1973 og 1970 i Sutherland (1994), s. 145 og 257. Året 1974 har jeg fra en kopi af Experimental Music Catalogue-udgaven.
- (13) Fra egne notater som deltager. - I ledsagehæftet til CD med Mikrophonie I mfl. værker, Stockhausen-Edition 9, synes endnu nogle flere lyde at blive beskrevet.
- (14) ADIEU für Wolfgang Sebastian Meyer (for blæserkvintet). Wien (UE 14877), cop. 1969, 2. Aufl.
- (15) "ADIEU für Wolfgang Sebastian Meyer" (1967), Texte III, Köln (DuMont), 1971, s. 92.
- (16) Se Kurz, Michael: Stockhausen. Eine Biographie. Kassel (Bärenreiter), 1988, s. 213 f.
- (17) Stockhausen (1987).
- (18) Brinkmann (1974).

(19) Müller (1997)

(20) Sutherland (1994).

(21) Bojé (1978)

(22) Brindle (1986), s.96f.

(23) Stockhausen (1978B).

(24) Se Bergstrøm-Nielsen (1979) og (1981). Ang. yogameditation, se tillige Saraswati, Swami Janakananda (1975).

(25) Es kan forekomme vanskelig eller utilgængelig for ikke - meditationsvante, men netop dette stykke er måske ligefrem en genvej til meditation for musikere. Ønskes en forøvelse, så anbefales Treffpunkt, som netop tillader en lignende proces at foregå, med mindre skridt og i mindre udsving! At tænke absolut ingenting i længere tid er svært eller umuligt. Men sætter man sig til at vente, som meningen jo er her og lader tankerne falde til ro, bliver deres aktivitet trods alt mindre. Man bør finde en stilling der tillader en at sidde helt stille og gerne lukke øjnene, ihvertfald i begyndelsen. Der kan indtræde pauser, hvor ens krop eller omverdenen blot sanses og registreres uden tankevirksomhed. Dette er gunstige tidspunkter til at spille - lyden kan forstærke den hvilende fornemmelse uden tænkning, hvor blot lyden følges. På denne måde bliver det muligt alligevel. - Som Stockhausen bemærker (Stockhausen 1978B), så er stykket tilbøjeligt til at starte med pauser og korte udladninger. Denne tilbagevendende karakter forhindrer dog ikke, at det plejer at hensætte mig i en slags trance, hvor jeg handler automatisk mens jeg spiller. Karakteristisk er det, at jeg på en båndoptagelse kan høre mig selv udefra, som en fremmed. I min erfaring bevirker stykket en udrensning af spændinger og kraftige impulser, en slags ekspressionistisk essens i ren form. Så det, jeg har hørt til nu er ikke en stille tomhed - måske en tordnen, der antyder tomheden bagved. Stykkets forskrift kan give musikken en bogstavelig talt uhørt umiddelbar karakter. Det er langt fra det bevidst skønheds-dyrkende, hvad der gør oplevelsen meget direkte og personlig. - Som lytter kan jeg glæde mig over fraværet af overflødigheder og omsvøb!

(26) Type I - stykkerne er de letteste at gå til. Der er tale om en form for reduktionisme, som i de to første stykker giver sig klare udslag i musikken, og i de to næste er der ihvertfald en samlende stemning eller karakter, samtidig med at det, man samler sig om, kan opfattes som behageligt. Men visualiseringsøvelsen i Ankunft kan være svær at få mening i blot fra læsning, hvis man ikke har prøvet denslags før og forberedt det med enklere øvelser, og Goldstaub må henregnes til en special-praksis for særligt motiverede. Type II-stykkerne samt den følgende kategori, bortset ganske vist fra Setz die Segel zur Sonne, er ikke velegnede til de sarteste og mest udsatte personer.

(27) Se Bergstrøm-Nielsen (1979 samt 1996) om opfattelsen hos komponister som Herbert Eimert, Karel Goeyvaerts og Paul Gredinger foruden Stockhausen.

(28) "Musik und Sprache", Darmstädter Beiträge zur neuen Musik I, Mainz (Schott), 1958 samt die reihe 6, Wien 1960.

(29) Rækker af mange enkeltelementer findes dog i værker af Chr. Wolff, der bruger andre tegn end almindelige noder, fx. Duet I for 4-hændigt klaver (1963 eller før, aftrykt i An Anthology...), Duet II for klaver og horn (Ed. Peters, cop. 1962), Pairs (cop. 1968) og Burdocks (1970-71).

(30) Indetermination er en holdning til musikken og betegnelse for kompositoriske teknikker, der søger det ubestemte og den enkelte lyds individualitet. Indetermination knytter sig til amerikansk musik af Cage og New York-skolen og hvad der deraf fulgte. Den er modstillet europæisk prægede begreber som aleatorik og stokastisk musik, som omvendt sigter mod at kontrollere processer, der kan have tilfældighed i detaljerne. Se Childs (1974).

(31) Et andet ord for dette er minimalisme, og trods det måske paradoksale er det et historisk faktum, at indetermination og minimalisme er beslægtede ved denne søgen mod det upersonlige og objektive foruden geografisk/kulturelt. Det bevidste jeg og dets forestillinger søges omgået fra starten af.
